

## Trabajo Fin de Grado

**El final es lo que nunca termina**  
Beckett, el tiempo detenido y el sujeto sin  
interioridad

Autor/es

Adrián Heras Martínez

Director/es

Victoria Pérez Royo

Facultad Filosofía y Letras  
2015

## Índice

1. Introducción.....	3
La esfera cultural y el proceso hacia el <i>final que nunca termina</i> .....	5
1. Walter Benjamin: el aumento de la disponibilidad del arte.....	5
2. Theodor Adorno y el arte como mercancía: la ilusión de la moda, pseudoindividualización y estandarización.....	7
3. Fredric Jameson y Hans Ulrich Gumbrecht: desaparición del sujeto moderno como consecuencia de la atemporalidad.....	12
2. Aproximación a la obra de Samuel Beckett.....	17
1. Atemporalidad, eliminación del sujeto y el <i>final que nunca termina</i> .....	17
2. Tensión narrativa y finitud humana.....	20
3. Conclusión.....	23
4. Bibliografía.....	25

## 1. Introducción

En el presente trabajo propongo una interpretación de la obra y literatura de Samuel Beckett en relación con lo que he llamado la eliminación del espacio propio del sujeto moderno y con un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad por las que éste se rige. La eliminación del sujeto moderno hace referencia a todo un proceso político, social y cultural por el cual el individuo se ve paulatinamente despojado de su interioridad. He puesto especial atención a la dimensión cultural de este fenómeno pues en ella se hace patente dicha desaparición más claramente. Este cambio fundamental de la temporalidad se percibe como fin del tiempo histórico, cronotopo específico de la modernidad. Dicho cambio sucede paralelamente al anterior, intercalándose ambos.

Con la intención de desarbolar la complejidad de la esfera cultural en la actualidad, que está en manos de la poderosa industria cultural, voy a seguir su evolución desde el nacimiento del arte masas. Con W. Benjamin atenderé al surgimiento de este nuevo tipo de arte y a sus características propias, como el aumento de disponibilidad de la obra de arte, la relación que establece con la tradición y la demanda de una nueva perspectiva crítica que debería promover. Por medio del análisis de T. Adorno sobre la moda y la regresión de la escucha, avanzaré en este recorrido y trabajaré la aparición de una ilusión minuciosamente construida para simular el falso proceso de innovación de la industria cultural. Penetraré en el jazz y su escondida actitud capitalista y explicaré la emergencia de los fenómenos de la pseudoindividualización y la estandarización, tras los que encontraremos los primeros síntomas de la desaparición del sujeto moderno. Para concluir con este desarrollo de la industria cultural me acercaré a dos autores más contemporáneos: F. Jameson y H.U. Gumbrecht. A partir de sus trabajos estudiaré algunas de las dimensiones de los fenómenos de la sociedad del espectáculo, la superacumulación cultural y el auge de la práctica del *remake*, que se presentan como causa del portentoso desarrollo de la industria cultura en nuestros días.

La exposición de estos hechos es necesaria para entender el momento y la condición de la literatura beckettiana. Mi aproximación a la obra de S. Beckett parte de su consideración como documento para comprender las dos líneas de investigación principales del trabajo: la desaparición del sujeto moderno y la atemporalidad. La

particularidad de su obra, y por lo que me resulta tan interesante, reside en que plantea la vivencia de esos dos fenómenos paralelos por parte de sus personajes como si se tratase de una situación sin fin. Interpreto esta expresión desde el punto de vista de la atemporalidad como un presente detenido, que no permite plantear proyecto futuro alguno. Explicaré la estrategia literaria inserta en la literatura de Beckett mediante el análisis de S. Critchley, en la que se establece una tensión entre dos diferentes tipos de narrativas. Esta estrategia literaria refleja la manera en que el sujeto contemporáneo, que ha perdido su interioridad, se enfrenta a la finitud humana. Mi planteamiento es que tras la desaparición de la religiosidad, la función de las narraciones de la salvación es trasvasada a la esfera cultural, por lo que la tensión propia de la relación humana con la finitud se establece ahora con la cultura. Lo interesante es que esta tensión propone un mecanismo para vivir en el mundo sin narraciones salvíficas, es decir, sin sentido más allá de lo ordinario, que yo planteo como un final que no acaba. Precisamente en el trasvase de la función salvadora de la religión al ámbito cultural y la sobreabundancia de narraciones que éste produce, encontramos la vigencia de la obra de Beckett. Por ello creo, que aunque ésta tenga ya más de medio siglo de antigüedad sigue reflejando un problema muy actual, cuyo desarrollo me parece muy interesante.

## **2. La esfera cultural como reflejo y agente del *final que nunca termina*.**

### **2.1. Walter Benjamin: el aumento de la disponibilidad del arte.**

Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* pone de manifiesto la emergencia de un nuevo tipo de arte, el de masas, que se caracteriza por ser la expresión genuina del arte emancipatorio del proletariado. En cierto sentido el presente trabajo explorará hasta qué punto esta afirmación no es correcta. Es decir, cómo el desarrollo de los medios de reproducción de la obra de arte no conlleva inherentemente la emancipación del proletariado, sino más bien un nuevo tipo de alienación. Apegado al mecanismo conocido del materialismo histórico, Benjamin explica cómo las nuevas técnicas que posibilitan la reproducción ilimitada de las obras de arte, así como las nuevas formas artísticas del cine y la fotografía, son la respuesta de la superestructura a la creciente expansión de las fuerzas productivas del proletariado. Benjamin detalla una serie de diferencias entre el arte reproducible masivamente y el antiguo y tradicional arte con aura.

Entre ellos se genera una brecha, pues frente al arte tradicional surge uno nuevo, auspiciado por las técnicas reproductivas, que cambia la forma básica de recepción del arte, y finalmente su propia esencia. Esta brecha, que como intentaré argumentar más adelante supone el comienzo de un proceso cultural mayor, hace referencia a una multitud de fenómenos en directa relación con el desarrollo de las técnicas reproductivas, de los cuales el que más interesa aquí es el aumento de la disponibilidad de la obra de arte. Tradicionalmente la obra de arte, como una reliquia, se encontraba alejada tanto física como críticamente del público, que por ello era más reducido. La percepción de las obras estaba sometida a este alejamiento, que las imbuía de un carácter sagrado. El desarrollo de las técnicas reproductivas permite el aumento de la disponibilidad, lo cual trae las obras a un primer plano, y aún más, las acerca al público en general, a las masas. Con ello el público aumenta y su percepción, que gana inmediatez, deja de ser contemplativa.

En este sentido hay que señalar otro de los aspectos más importantes de este cambio: Las técnicas de reproducción permiten desarrollar copias del original, con lo

que la obra pierde su unicidad, su aquí y ahora, caracteres de su autenticidad. La autenticidad no puede reproducirse y por tanto se pierde, aunque ello no invalide la obra. Sin embargo, la autenticidad está en íntima relación con la esencia, pues el aquí y ahora son factores que remiten a la percepción de la duración de la obra de arte, es decir, a su historia. Como la reproducción “prescinde de la dimensión histórica de la cosa”<sup>1</sup>, prescinde de su autoridad. Unicidad, autenticidad y autoridad son los elementos que configuran el aura de la obra de arte; la reproducción trastoca estos elementos, dando lugar al nuevo tipo de arte. La pérdida de la dimensión histórica, su situación en el tiempo y la relación con la evolución del arte anterior son los primeros síntomas de una atemporalidad que se ve con mayor claridad en los productos culturales, pero que constituye una característica fundamental de la sociedad actual, como desarrollaré más adelante.

Con todo ello Benjamin no quiere decir sino que el arte de masas demanda un nuevo tipo de mirada, una que permite enfrentarse a la obra despojada del elemento sagrado, y por lo tanto a la que no se debe pleitesía. Con ello, según el análisis benjaminiano, se incentiva un alejamiento de la obra que permite un punto de vista crítico. Un comportamiento activo frente al anterior puramente contemplativo. Es interesante señalar cuál es la conclusión del propio Benjamin cuando el arte sufre un sacudida tal: “Si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda la función del arte queda trastocada. En lugar de basarse en el ritual pasa a tener otro fundamento: la política”.<sup>2</sup>

El arte de masas para un optimista Benjamin debería acercar el arte, antes sagrado, lejano y contemplativo, a las masas, quienes podrían penetrar en él de forma crítica, analítica y distraídamente. Esto, a fin de cuentas, lo que supone es un cambio en los hábitos o formas de percepción que en última instancia serían útiles para promover la emancipación del proletariado creciente. Como muestra Noël Carroll<sup>3</sup> este fenómeno presenta muchos matices y realmente en la argumentación de Benjamin no queda justificado cómo podrían esos cambios perceptivos tener lugar. Aquellas características que Benjamin atribuye al arte de masas, es decir, la crítica, y un cierto alejamiento que escapa de la antigua forma de enfrentarse a la obra de arte tradicional, no están inscritos de suyo en el cine o la fotografía. Concluye Carroll que la mecánica inserta del progreso

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro. 2012, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>3</sup> Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la medusa. 2002, pp. 108-132.

en el materialismo histórico, tal y como la desarrolla Benjamin para el arte de masas, es errónea. Es decir, que el arte de masas no traerá la emancipación del proletariado simplemente por implementar nuevas técnicas estéticas y haber aumentado la disponibilidad del fenómeno artístico. Carroll explica que Benjamin sobreentiende que la tecnología que posibilita el arte de masas tiene un *telos* emancipatorio, cuando realmente la tecnología es neutra, y su dirección política depende más bien del uso que se le dé.

De lo expuesto me interesa destacar la caracterización e identificación que realiza Benjamin de un cambio en algunas de las estructuras básicas del arte tradicional que dan lugar a uno nuevo. Con ello pone en duda la validez de la crítica que pretende acercarse a estas nuevas obras con los preceptos antiguos. Por otro lado también llama la atención sobre el poder emancipador del arte de masas, con el aumento de la difusión, la pérdida del elemento sagrado y de autoridad. En fin, lo que he llamado más arriba el aumento de la disponibilidad del arte.<sup>4</sup>

Por todo ello y aunque Benjamin tenga unas expectativas quizá demasiado buenas acerca del arte de masas, pienso que el autor alemán proporciona un primer peldaño para mi análisis, pues llama la atención sobre un fenómeno en ciernes que se desarrollará a lo largo del siglo XX, si bien en el sentido contrario al que él esperaba, o deseaba. Por eso mismo entiendo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* como un texto definitivo para mostrar la brecha entre la tradición artística moderna y la nueva que surge. No sólo por manifestar ese fenómeno, sino también para contrastar las expectativas que cierto marxismo tenía puestas en el arte de masas con la posterior decepción en autores que veremos más adelante.

## **2.2. Theodor Adorno y el arte como mercancía: la ilusión de la moda, pseudoindividualización y estandarización.**

Me acerco a Adorno desde dos significativos textos para ilustrar en qué se convierte el arte de masas anteriormente descrito por Benjamin, una vez que la lógica del mercado penetra en él. En “Moda sin tiempo” y “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” encontramos descrita dicha transformación,

---

<sup>4</sup> Aunque Benjamin no valora la fuerza del contenido de la obra, no por ello piensa que todas las obras son emancipadoras, e incluso alerta del uso del arte de masas por el fascismo.

acompañada de una serie de reflexiones acerca de las consecuencias de este fenómeno, que empiezan a denotar la tendencia cultural de la posmodernidad.

De esta manera en “Moda sin tiempo” se presenta el jazz como un arte de masas a través del cual se explica el fenómeno de la moda, principal testigo de una lógica incipiente que el autor se encarga de desenterrar. Adorno percibe en la moda un movimiento perverso, una especie de ilusión de novedad muy cuidadosamente construida con el objetivo de incentivar las ventas. El jazz, como cualquier otro producto cultural, sujeto a las grandes inversiones económicas, se somete a esta ilusión. Es una moda que no caduca, ni pasa, que es lo propio de la moda. Así el jazz sigue siendo moda aunque no produce apenas novedad. Tras este curioso fenómeno se esconde una lógica mercantil cuyo objetivo es mantener sus réditos indefinidamente, construyendo y vendiendo continuamente lo mismo como lo nuevo. Adorno escoge el ejemplo del jazz porque ve en él reflejadas las actitudes generales de la sociedad del capitalismo: “Hay en el jazz, expuestos y visibles, mecanismos que, en verdad, pertenecen a toda la ideología actual, a la industria cultural entera”.<sup>5</sup>

Sin embargo lo interesante es que el jazz, internamente, es decir, por sí sólo, se procura su sometimiento. Es decir, que lejos de ser un aullido contra la esclavitud, es su confirmación con un lamento. Para explicarlo acude a la propia técnica del jazz, la cual se basa en la repetición de esquemas siempre similares y férreos. Destaca el hecho de que la improvisación consiste realmente en el empleo de técnicas y artificios previamente estudiados, que se someten invariablemente a los mismos cánones. También indaga en el significado ya perdido del jazz, una vez transformado en un mero fetiche en manos de los grandes inversores musicales. El sentimiento de rebeldía que la música jazz debería generar, se ve apaciguado hasta tornar por completo su significado, pues representa “el lamento contra la (sic)ilibertad con la servil confirmación de la misma”.<sup>6</sup> Es un instrumento muy útil para transformar en obediencia ciega lo que era rebeldía. Este proceso que surge primero en el seno del propio jazz es utilizado e intensificado por las campañas publicitarias y está presente en toda la industria cultural. Primero mediante la estandarización de las formas, producida por los esquemas sujetos a reglas intocables dentro del jazz, lo que según Adorno refleja su patente pobreza. La estandarización promueve el estancamiento frente a la posibilidad de nuevas formas y se defiende contra las alternativas y divergencias, que son rápidamente excluidas. El

---

<sup>5</sup> Adorno, Theodor. *Prismas*. Barcelona: Ediciones Ariel. 1962, p. 79.

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 77.



segundo proceso se suma al anterior, porque según Adorno solo él no es capaz de asegurar la ilimitada pervivencia de una determinada corriente: es la llamada pseudoindividualización. Este fenómeno provoca en el público un falso sentimiento de subjetividad; una experiencia individual que nace en el interior del sujeto con el sello de lo original. La pseudoindividualización promueve en el interior del sujeto el sentimiento de lo divergente y lo extraño. Pero lo que aparece como divergencia no es excluido como por arte de magia. Adorno explica cómo esto que surge con la apariencia de una desviación, está en realidad subsumido bajo los cánones de lo estándar, haciendo que “las desviaciones estén tan estandarizadas como los estándares mismos”.<sup>7</sup> El jazz penetra entonces en la masa de oyentes como la melodía reconfortante de lo alternativo, lo nuevo y como portador de una nueva verdad del mundo, pero eso no es más que una falacia, una conquista inalcanzable que se muestra cercana al precio de ser falsa. Introduce por tanto sensación de construir personalidades divergentes y originales cuando en realidad amolda las demandas del público, reforzando con ello el proceso ulterior de la estandarización. “Los rasgos individuales que no concuerdan con la norma están predeterminados y prefigurados por ésta: son signos de mutilación”<sup>8</sup>. Se cierra así un proceso que se justifica y que se demuestra altamente efectivo pues se “espera de ellas [las masas de oyentes] que no pidan sino exclusivamente aquello a que se las ha acostumbrado, y que se encolericen si algo no corresponde a la exigencias cuyo cumplimiento es para ellos algo así como los derechos del hombre del cliente”.<sup>9</sup>

Después de las nuevas técnicas de reproducción mecánica, este proceso incentivado por el mercado supone un nuevo vuelco en el ámbito del arte, que se ve sometido a criterios nuevos. Benjamin había visto un potencial emancipador en el arte de masas y una función política dirigida a cambiar el curso de la historia. Podíamos rescatar el muy interesante hecho de la democratización del arte, la mayor disponibilidad de las obras para alcanzar todos los estratos de la sociedad, que debería ser un hecho beneficioso en la evolución cultural de la humanidad. Sorprendentemente encontramos ahora cómo este mismo fenómeno no sólo no es inútil para el proceso emancipatorio sino que promueve una cierta alienación. Las consecuencias de la entrada de la lógica del mercado en los diferentes elementos artísticos suponen una transformación cultural profunda. Adorno explica que una sociedad así es

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 78.

“superacumuladora” y además está congelada. Esto es, la innovación que no introduce cambio deja estancadas las posibles divergencias o novedades de la cultura. Adorno percibe en ello una especie de atemporalidad intencionalmente provocada.

En “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” este análisis se expande más allá del jazz, como un fenómeno que se extiende a lo largo y ancho de la industria cultural y que termina por diluir la diferencia entre música seria y música ligera. Desde esta posición y a través de la explicación de la desaparición del gusto, concepto que no se adecua ya a los procesos de crítica y recepción artística, Adorno permite conducir nuestras reflexiones hacia la conclusión de la eliminación del espacio propio del sujeto moderno.

Adorno, que es incisivo en este texto, alega que la música por entero se ha convertido en un fetiche; se la ha despojado de los valores heredados que tenían en la tradición, y su recepción está sometida únicamente al criterio comercial, cuyo propósito es en gran medida perpetuarse. Aquí también se da la estandarización, lo cual se ve claramente cuando afirma que la valoración artística se remite a criterios irracionales y que su lógica tiene la forma de un círculo vicioso: lo más conocido es lo que más éxito tiene. Este texto continúa en la reflexión que en el comentado anteriormente comenzaba con el proceso de la pseudoindividualización. La pseudoindividualización, que es un proceso que reafirma la estandarización de las obras de arte y que inculca en las masas de oyentes una ilusión de subjetividad, es ahora toda una mecánica perfectamente hilvanada para desposeer al sujeto de su individualidad, de su capacidad crítica, y tal como señala el concepto de regresión de la escucha, de sacar algo valioso de la música. El proceso está basado en la desaparición del gusto musical a través de la desaparición del interés en la propia escucha de la música, y en el traslado de ese interés a la compra del producto musical. Se fetichiza la música, despojándola de sus cualidades e impidiendo al oyente un genuino disfrute musical.

Las reacciones de los oyentes parecen independizarse de su relación con la ejecución musical y dirigir su atención de manera inmediata al éxito acumulativo, que, por su parte, no puede entenderse bien como algo ajeno en virtud de las antiguas

espontaneidades de la escucha, sino que ha de retrotraerse al mandato de los editores, de los magnates del cine sonoro y de los barones de la radio.<sup>10</sup>

Uno de los hechos más interesantes es que el nuevo valor de lo musical –y podemos extenderlo a todo el ámbito cultural- descansa sobre una cierta autonomía de este tipo de producto cultural sobre el resto de productos del mercado. Entendemos los productos culturales como diferenciados y no sometidos a esa lógica mercantil, imbuidos de una cierta magia donde todavía se encuentra algo valioso por su divergencia, cuando es precisamente esta caracterización la que funciona como cebo para su consumo.

Adorno identifica unos procesos tanto dentro del propio arte –en el caso del jazz- como ajenos a él, que de la mano de las nuevas posibilidades extraídas del uso de las tecnologías de reproducción y el aumento de la disponibilidad del arte, lejos de caminar hacia la emancipación humana, convierten la sociedad en un bloque congelado de hielo donde se acumulan cantidades ingentes de material cultural estancado. Torcidas definitivamente las esperanzas de Benjamin, en Adorno encontramos los visos de un nuevo paradigma cultural, los cimientos de un edificio complejo que aún está por acabar. Podemos destacar del análisis de Adorno su definitiva apuesta por la desaparición del gusto, causado por la imposibilidad de acceder realmente a la obra de arte, y por lo mismo la debilitación del plano subjetivo e individual del sujeto, cuya interioridad ha sido conquistada y se sitúa ya fuera de él: se estandariza el gusto y se vende como elección personal. Este es un proceso bidireccional, y si por un lado se impide la correcta recepción de la obra de arte, por otro, se hace de ésta un producto ahogado en las aguas turbias del mercado, inserta en el centro mismo del sistema establecido y por tanto despojada de autonomía y poder para enfrentarse a él. Asimismo Adorno llama la atención sobre la atemporalidad y lo ahistórico del funcionamiento de la cultura en general bajo el ejemplo del análisis de la moda y el jazz: si el cambio es el motor de la historia, y lo nuevo la categoría principal de éste, bajo el perverso funcionamiento de la moda, que suprime cualquier novedad real (a su vez auspiciado por el establecimiento de los estándares con el fin de aumentar las ventas) lo nuevo no acontece ya, dando lugar entonces a una situación de persistencia de lo mismo.

---

<sup>10</sup> Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal. 2009, p. 33.

### **2.3. Fredric Jameson y Hans Ulrich Gumbrecht: desaparición del sujeto moderno como consecuencia de la atemporalidad.**

A la par que avanzan las técnicas de reproducción y que la distribución se hace cada vez más absoluta, se intensifican los fenómenos arriba explicados. Es decir, el estancamiento cultural es tal, que las nuevas tendencias se basan en muchos casos simplemente en recoger modas pasadas, dando lugar a la masiva producción de *remakes*. Esto pone de manifiesto la imposibilidad de esta época para dejar atrás el pasado, dando lugar a una sociedad aún más superacumuladora. Adorno ya había llamado la atención sobre este fenómeno. La moda funciona con un propósito exclusivamente comercial. Esto, junto con la estandarización de las formas, la pseudoindividualización que produce un falso efecto de subjetividad tras el que se esconde únicamente el mandato del mercado, acaban por provocar un movimiento retrógrado de la industria cultural. Sin embargo, este fenómeno sólo es el reflejo de uno mayor que atañe a la estructura central de la temporalidad. El estadounidense Hans Ulrich Gumbrecht lo ha denominado dilatación del presente. Según él, el presente consistiría en la acumulación irracional de pasados cada vez más lejanos, es decir, en la reelaboración de pasados que somos incapaces de superar. Bajo este singular suceso tiene lugar otro no menos impactante: la creciente debilitación del espacio subjetivo característico del sujeto moderno hasta su definitiva extinción. Si partimos de la premisa de que dicho sujeto nace como consecuencia del presente comprendido como tránsito entre el pasado y el futuro, donde acontecen las posibilidades de acción y creación del individuo, la desaparición de ese momento conlleva la imposibilidad de concebir al sujeto como lo hacía la modernidad. Por otro lado, el ámbito cultural ha sido explotado de tal manera que ha impregnando cada rincón de nuestra experiencia vital, dando lugar a lo que se conoce como la sociedad del espectáculo, donde las imágenes de las cosas sustituyen a las cosas mismas, fenómeno propio del arte de masas en el capitalismo tardío.<sup>11</sup>

El objetivo del texto de Jameson es desentrañar la lógica cultural del capitalismo tardío. Pues bien, esta lógica está sustentada por dos fenómenos especialmente relevantes. Uno de ellos es la explosión o extensión de lo estético al resto de ámbitos de la vida humana. El desarrollo de la tecnología ha propiciado la creación a nuestro

---

<sup>11</sup> Bajo este panorama debemos preguntarnos si todavía es posible un arte autónomo, crítico y político. Aunque la cuestión es muy relevante he decidido prestar atención a otros aspectos con el fin de concretar el objeto del trabajo.

alrededor de infinitas imágenes que como piezas de un puzle se acoplan para sustituir el plano de la realidad. Lo que tenemos es un gran espectáculo, una serie de simulacros fragmentarios a través de los cuales nos acercamos al mundo. De alguna manera tal y como había vaticinado Benjamin, las técnicas de reproducción han acabado provocando un cambio en nuestra forma de percibir las cosas, aunque de manera opuesta a como él describió. Además el espectáculo cada vez está dotado de mejores herramientas para su extensión, y por ello se hace más grande todavía si cabe. Jameson advierte que finalmente la técnica sí que ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la humanidad: “Pero hay algo más que tiende a surgir en los textos posmodernos más enérgicos, y es la sensación de que más allá de toda temática o contenido la obra parece sacar provecho de las redes del proceso de reproducción”.<sup>12</sup> Nuestra percepción de la obra está ligada a las nuevas tecnologías, que no sólo hacen que la difusión sea casi global y su inmediatez absoluta, sino que permiten y desarrollan nuevos formatos, ocupan espacios antes vacíos, todo ello casi siempre a favor de su mayor comercialización. Con ello el aumento de la disponibilidad de la obra, que tiene su origen en la aparición del arte de masas tal y como indicamos con Benjamin, alcanza un nivel muy alto de desarrollo. No sólo se ha conseguido que la obra de arte llegue sin problemas a cada estrato de la sociedad, sino que ahora lo haga en todo momento y desde cualquier lugar. Es en este sentido en el que la industria cultural ha alargado sus brazos, su extensión es casi ilimitada, y los fenómenos antes referidos de los mecanismos de la moda, así como la estandarización de las formas, se expanden e intensifican.

El segundo fenómeno relevante está ligado al concepto de moda que hemos visto con Adorno. La moda del maquillaje "siempre-lo-mismo" tiene unas consecuencias fatales para la diversidad cultural, impidiendo la emergencia de posibles novedades, pues como ya vimos la novedad no opera más que por la ilusión o fantasía de innovación de las elaboradas campañas publicitarias. Con ello se produce una superacumulación, cuyo movimiento lejos de avanzar, fija la vista en el pasado. Se da, y se está dando actualmente con gran devoción, la explotación de ideas viejas bajo nuevos formatos, tal es el funcionamiento del *remake*. Ante la ausencia de novedades los

---

<sup>12</sup> Jameson, Fredric. *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios sociales, p. 20.

[http://www.caesasociacion.org/area\\_pensamiento/estetica\\_postmaterialismo\\_negri/logica\\_cultural\\_capitalismo\\_tardio\\_solo\\_texto.pdf](http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf) [último acceso 30/11/2015]

productores culturales recogen del baúl de los recuerdos todas las experiencias ya vividas y las traen de nuevo al presente que no deja de dilatarse, y en un movimiento cuanto menos extraño, camina hacia atrás.<sup>13</sup>

Jameson advierte de ese fenómeno tan llamativo de la desaparición del sujeto moderno. Explica, a través de lo que él llama el ocaso de los afectos, que la desaparición de las temáticas típicamente modernas como la angustia o la alienación ponen de manifiesto la desaparición del sujeto centrado del capitalismo clásico, y con ello la estructura clásica interior/exterior propia de él. Pero esto es sólo la constatación del suceso. La pérdida del sujeto moderno está en íntima relación con un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad. Esto es, la forma en que actualmente percibimos el mundo, nuestra manera de acercarnos a él en términos de temporalidad, impide la existencia del mundo interior del sujeto.

Como se dijo anteriormente la desaparición del espacio interno del sujeto, esto es, de su individualidad y subjetividad, está relacionada con un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad. La indagación en el concepto de temporalidad necesitaría asimismo del desglose de un recorrido histórico similar al cultural aquí expuesto, así como de un estudio mucho más profundo, que lamentablemente excede las expectativas del presente trabajo. Por ello recurriré a esta tesis bajo la liviana mirada de H. U. Gumbrecht, quien ofrece una explicación de este cambio en la temporalidad de una manera sencilla y asequible para los propósitos presentes. En *Lento presente* plantea el problema de la temporalidad y recurre a numerosos ejemplos para ilustrar y justificar el cambio que postula. Su tesis se basa en que el tiempo ha sufrido una ralentización, en contra de la muy establecida idea de que ahora el mundo avanza más rápido que nunca. Gumbrecht utiliza el concepto de *cronotopo* de Reinhart Koselleck para explicar cómo las diferentes sociedades entienden la temporalidad de diversas maneras y para explicar que los cambios en la temporalidad no suceden de manera apocalíptica. El sujeto moderno, portador genuino de una visión única del mundo, monádico, se da bajo la estructura del *tiempo histórico*, cronotopo inmediatamente anterior al nuestro. El *tiempo histórico* es aquella manera de entender el tiempo que establece una asimetría entre el pasado y el futuro, y en el que el presente es el lugar de tránsito donde acontece la posibilidad del cambio. Ese corto presente era el lugar propio para el desarrollo de las capacidades humanas, pues en él se tensa el pasado como experiencia que superar y el

---

<sup>13</sup> Gumbrecht, Hans Ulrich. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores. 2010, pp. 41-68.

futuro como momento de consumación. Ahora, sin embargo, el presente es incapaz de vivir activamente el pasado, es decir, de dejarlo atrás, y por tanto el futuro se presenta inalcanzable. Gumbrecht describe así la relación del nuevo presente con el pasado: “seguimos apreciando las huellas y el paso del tiempo en la ideas y las cosas, aunque en contraste con el antiguo cronotopo del tiempo histórico, nos resulte cada vez más difícil dejarlas atrás”.<sup>14</sup> El problema es por tanto que no queremos o no podemos transformar el pasado en experiencia. Por un lado no queremos dejar atrás el pasado, pues eso pone de manifiesto nuestro propio proceso de envejecimiento. Cuando la nuestra es una sociedad que ha perdido cualquier valor atribuible a la tradición y la experiencia, el hecho de envejecer no lleva consigo nada positivo. De hecho, Adorno explica que nuestra manera de acercarnos a los nuevos objetos culturales es la propia de la juventud<sup>15</sup>, institucionalizándose esta postura. Así sucede que la juventud se convierte en valor, junto con su propia idiosincrasia. Por ello es un deseo asumido por el receptor cultural (que es ya desde hace tiempo la gran parte de la sociedad) el no querer dejar el atrás el pasado, manteniéndolo vigente para su propio beneficio, y aniquilando cualquier posibilidad de extraer de él alguna experiencia. Por otro lado, nos es imposible hacerlo porque la gran estructura del espectáculo y la imagen bajo la que vivimos arrojan su propia lógica sobre nosotros. Es decir, las imágenes que han sido minuciosamente construidas en base a los efectivos mecanismos del marketing, configuran una determinada percepción y experiencia del mundo, lo que impide una percepción de la temporalidad ajena a la que tiene efecto sobre los objetos culturales en primera instancia. De esa manera el sujeto moderno tal y como lo conocíamos cambia sus coordenadas, desplazándose fuera de sí mismo. Con ello se culmina definitivamente el proceso de eliminación del sujeto moderno y de su característico binomio interior/exterior. El espacio interior es usurpado, si bien se mantiene de forma espectral su silueta: la individualidad nos es arrebatada mientras persiste una falsa sensación de subjetividad a la que el sujeto se aferra como el último registro de su interioridad.

Todo ello es conducido por el fenómeno que se ha llamado sociedad del espectáculo, que designa un profundo cambio en todas las esferas de la sociedad. La democratización del arte como aumento de la disponibilidad de las obras, conseguida gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción, a la vez que la transformación del arte en mercancía, su sometimiento a la lógica perversa de la moda y de los promotores

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>15</sup> Adorno, *Prismas* op. cit., p. 82.

culturales, tienen como colofón una sociedad expuesta casi constantemente a las imágenes, representaciones, discursos y mensajes de la industria que domina este nuevo poder. El resultado final es un individuo que carece de su sí mismo, pues todo él está ya fuera.



### 3. Aproximación a la obra de Samuel Beckett

#### 3.1. Atemporalidad, eliminación del sujeto y el *final que nunca termina*.

Uno de los fenómenos que he intentado resaltar a lo largo del trabajo ha sido el de la desaparición del sujeto moderno. Me he acercado a él desde el punto de vista del desarrollo de los medios de reproducción de las obras de arte así como de nuestra recepción de las mismas, y he explicado que este proceso está en íntima relación con un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad.

Finalmente, después de esbozar este panorama social, cultural y artístico, paso a detallar cómo se manifiestan estos cambios en la obra de Samuel Beckett. Como dije al principio, la obra del irlandés goza de un gran valor para acercarnos a esta problemática, ya que funciona como un testigo singular de estos procesos, poniendo de manifiesto literariamente las inquietudes que genera esta problemática. Es decir, a la vez que obra de arte, es un documento que refleja a la perfección un mundo detenido en el tiempo.

Recurro de nuevo a Adorno<sup>16</sup>, ya que propone una interpretación de *Fin de partida* muy provechosa para mi análisis. En términos generales se podría describir su interpretación de esta obra de teatro como la historia del final del sujeto.<sup>17</sup> Para empezar entiende que el elemento dramático de esta obra está en la ausencia de cualquier sentido metafísico positivo. La sitúa en algún momento después del holocausto, hecho determinante tras el cual el hombre nunca volverá a ser el mismo. Lo que queda de él es su cualidad más abstracta: la existencia. Para diferenciarse del existencialismo, Adorno explica que el absurdo de las obras de Beckett es más un fin que un comienzo. Y ataca el existencialismo argumentando que un sinsentido original no puede transformarse en un sentido para la existencia. En *Fin de partida*, así como en otras obras donde los elementos principales se repiten, lo que se pone de manifiesto es la falta de significado después de la guerra. La sociedad que queda tras ello no se deja ser comprendida con facilidad.

---

<sup>16</sup> Aunque conozco que el mismo Beckett desestimó la interpretación de Adorno, voy a hacer uso de ella pues creo que está en íntima sintonía con la línea de mi exposición. El problema de la interpretación de la obra de Beckett merecería un capítulo aparte, que excede las pretensiones de este trabajo.

<sup>17</sup> Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal. 2003, p. 276.

La irracionalidad de la sociedad burguesa en su fase tardía se resiste a dejarse comprender. La palabra que interpreta no vale; Beckett con su limitación a la facticidad hecha trizas, va más allá de ésta, remite a la interpretación por su esencia enigmática.<sup>18</sup>

Beckett en realidad, de acuerdo a esta interpretación, sólo está mostrando el mundo tal y como es: representa el hueco vacío de sentido en que se ha convertido la vida y lo expone sin disfraces ni máscaras; su herramienta es la forma. El absurdo surge de lo ordinario, del mundo sin metafísicas. Ello no quiere decir que la obra de Beckett no tenga significado, sino que resalta como fenómeno determinante la insignificancia; pretende comunicarla, debatir con ella. El problema es que el hombre ha de enfrentarse a un mundo donde ya nada goza de un sentido, y un hombre en ese mundo no puede existir. El individuo se muestra efímero; su autonomía inverosímil. Lo único que queda de él todavía es su cáscara biológica.

*Fin de partida*, tal y como entiende Adorno, pone sobre la mesa toda esa problemática. Sin embargo me parece que es algo recurrente en toda la obra de Beckett. Sus personajes se repiten, y repiten los mismos diálogos en todas sus obras. El lenguaje, trastocado por la ausencia de una metafísica a la que atenerse, se disipa como los sujetos mismos. Es habitual en su literatura el juego de parejas, personajes que no se entienden unos sin los otros, como Adorno explica de Hamm y Clov<sup>19</sup>. La ausencia de trama está en toda su obra. Y esto, que parece la destrucción de todos los cánones estéticos de la literatura, se muestra en realidad como la genuina literatura de una nueva época en la que se trastoca la constitución del hombre, porque se han trastocado la historia y nuestra manera de entender el paso del tiempo.

Es en este sentido en el que Beckett consigue recoger un fenómeno determinante, una especie de cambio brusco de paradigma del mundo, donde las estructuras de la temporalidad se ven alteradas, esta vez, y contra Koselleck, además de forma apocalíptica.<sup>20</sup> Gumbrecht ha explicado que todavía podemos experimentar el paso del tiempo en las ideas y las cosas; lo extraño es nuestra incapacidad para dejar el pasado atrás. Nuestro presente incorpora pasados cada vez más lejanos produciendo una

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 279-282.

<sup>20</sup> Para el desarrollo de este concepto en relación con la obra de Beckett: De Martino, Ernesto. *La fine del mondo, contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Giulio Einaudi editore. 1977, pp. 551-554.

fuerte sensación de estancamiento. El material cultural se acumula y aglomera produciendo lo que el autor estadounidense ha llamado dilatación del presente. El análisis de Gumbrecht postula acudiendo al análisis de Koselleck que este es un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad, una nueva forma de entender el paso del tiempo que da testimonio del surgimiento de un cronotopo ajeno al tiempo histórico típicamente moderno. Sin embargo, yo entiendo por el contrario que no puede ser sólo eso. Si el hecho particular de este nuevo cronotopo es precisamente la negación del paso del tiempo, o para ser más exactos, la sensación de la atemporalidad, estamos ante un fenómeno aún más significativo. Que el tiempo quede suspendido no sólo significa que las categorías del pasado, presente y futuro deban ser revisadas pues parecen haber dejado de ser funcionales, sino que lleva consigo toda una problemática con respecto a temas centrales de nuestra existencia, como la desaparición del sujeto moderno, tal y como he tratado de desarrollar a lo largo de este trabajo. Pero igual de urgentes son otros aspectos que emergen de la mano con este cambio. Por ejemplo, nuestra manera de entender la finitud humana. Hasta ahora han sido las diferentes narraciones de la salvación las que han regido de alguna manera este aspecto de la vida.<sup>21</sup> Aunque los discursos que desarrollaban estas narraciones han dejado de ocupar una posición privilegiada en nuestra forma de entender la existencia, su función pervive. Cuando el mundo occidental deja de ser preeminentemente religioso no por ello la cuestión de la finitud se convierte en un problema central, sino que se ataja. Pienso que dicha función se ha trasladado al ámbito que mayor capacidad tiene para elaborar mensajes, significados y modelos de vida y conducta. Es decir el ámbito cultural, que cuenta con la ventaja de tener a sus espaldas todo un armazón capaz de penetrar en todos los ámbitos de la vida. La estructura que la industria cultural ha construido en las últimas décadas es la herramienta perfecta para distribuir las nuevas narraciones de la salvación. Por supuesto no se trata de elaboraciones metafísicas, sino de simples y constantes mensajes que penetran en nosotros transmitiendo el modelo de temporalidad explicado anteriormente. En ello están involucrados evidentemente la publicidad, las campañas de marketing, pero también la mayoría de las manifestaciones culturales contemporáneas. La atemporalidad hace imposible el discurso de las clásicas narraciones de la salvación: ésta no puede estar en algún momento del futuro, nuestra vida no puede ser el medio de ganarnos el cielo. Las nuevas narraciones sitúan la salvación hoy, aquí; el presente

---

<sup>21</sup> Sería necesario abordar esta cuestión desde una perspectiva histórica para poder afinar el análisis, lo que supondría todo un nuevo trabajo. El mío es más modesto.

superacumulador ofrece además un rico y variado elenco de posibles salvaciones, podemos encontrarla, por ejemplo, en cualquier tienda Apple.

Ante esta situación entiendo que el nuevo cronotopo no puede ser un mero cambio en las estructuras centrales de la temporalidad. Es, después de todo, el fin. El fin del paso del tiempo tal y como lo conocíamos, el fin de la historia y el fin del sujeto. El fin que no acaba; el apocalipsis. No se trata tanto del momento de la destrucción definitiva como de un momento en el ya nada puede crecer. Si la catástrofe final ha tenido lugar lo ha hecho como un cambio general en la forma de vivir el paso del tiempo, en la que el futuro y sus logros y metas se muestran inalcanzables. Gumbrecht habla de *pasados arrumbados* como de aquellas esperanzas incumplidas que el pasado aguardaba del futuro. Monumentos, como el *Concorde*, que han quedado como fósiles de un futuro que no llega. En el plano cultural, el estancamiento, la inclusión de las divergencias, la mercantilización de lo rebelde, además de la casi total exclusión de cualquier manifestación cultural que no se transmita mediante las vías estandarizadas, advierten de un final sin visos de encontrar una alternativa, un final sin salida. Y Beckett es un testigo privilegiado de ello. Podemos situar sus obras precisamente en un panorama como este, sin tiempo, sin trama ni desarrollo. Pero en realidad Beckett nos ofrece mucho más. En su literatura está inserta la propia dinámica del final ininterrumpido, la dinámica de una sociedad incapaz de sucederse, paralizada. Es la propia dinámica de nuestra relación con la finitud, con esta finitud a la que tenemos que hacer frente en la atemporalidad: la incapacidad para seguir y la incapacidad para no seguir.

### **3.2. Tensión narrativa y finitud humana**

La obra de Beckett, que bajo mi interpretación representa la vida en esta atemporalidad perpetua, nos ofrece la mecánica necesaria para convivir en ella. En esta ocasión es necesario recurrir a la que quizá sea su obra más desarrollada: la trilogía compuesta por *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Allí encontramos un mecanismo de escritura original en el que se refleja nuestra lucha con la finitud. Simon Critchley ha indagado en ello detenidamente.<sup>22</sup> Para él, en la trilogía la tensión

---

<sup>22</sup> Critchley, Simon. *Very little... almost nothing*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library. 2004. pp. 160-171.

dramática se sitúa entre el tiempo de la narración y el tiempo no narrable de la voz que narra, que es el tiempo de la muerte, de la finitud.<sup>23</sup> En la trilogía la disyuntiva entre estos dos órdenes temporales va en aumento. En *Molloy* la encontramos entre la profunda relación de la primera parte de la obra y la segunda. La relación la podemos ver en la forma narrativa en que ambas partes están escritas: algún lugar exterior a los eventos descritos en la narración. La simetría también está en el desinterés y desafección que sienten por su escritura ambos personajes (Molloy y Moran). En *Malone muere* la disyuntiva se hace patente: Malone va relatando historias mientras, como se señala desde el principio, espera la muerte. Sin embargo las historias siempre acaban diluyéndose y retornan al discurso no narrable de la voz que narra. “Malone intenta acallar el vacío contando historias pero sólo lo consigue dejando al vacío hablar según las historias desembocan en el aburrimiento mortal [...] Por ende, las historias son un engaño, pero un engaño necesario” (traducción mía).<sup>24</sup> Malone no puede afrontar la muerte con ellas o sin ellas. Este movimiento característico es el no poder seguir y no poder tampoco no seguir. Según Critchley, ese movimiento representa precisamente nuestra actitud para con la finitud. Pero se muestra mucho mejor en la última parte de la trilogía, *El innombrable*. En esta obra, Beckett lleva la tensión al propio lenguaje, el cual hace funcionar por aporías. Lo que pone de manifiesto la importancia de la técnica en el estudio de la obra de Beckett. El resultado de tal técnica, en cualquier caso, es una apariencia de caos y arbitrariedad. Y es a la vez un instrumento para adentrarse en el mundo beckettiano de la imposibilidad de hablar y la imposibilidad de callarse, tan típico de esta obra. Su radicalidad reside en que la tensión, como dijimos antes, se rebaja al nivel de la frase. Critchley llama a esto sintaxis de la debilidad.<sup>25</sup> La debilidad propia que se manifiesta en esa humana actitud del incapaz de seguir e incapaz de no seguir.

Lo interesante de esta dinámica en la que vemos reflejada nuestra propia actitud frente a la muerte, es que nos permite enfrentarnos a la sobreabundancia de narraciones propia de la sociedad del espectáculo. Esas imágenes que día a día y a cada momento se nos superponen, no son más que metafísicas baratas, narrativas de usar y tirar que nos dejan vivir sin el horizonte de la muerte. Son metáforas que se nos ofrecen como

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 160-171.

<sup>24</sup> “Malone tries to silence the emptiness by telling stories but only succeeds in letting the emptiness speak as the stories breakdown into mortal tedium. [...] Thus, stories are a deception, but a necessary deception.” *Ibíd.* 165.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pp. 165-171.

productos culturales al alcance de la tarjeta de crédito. Son finalmente, los productos más elaborados, aquellos que compramos bajo la ilusión de la salvación, escondidos tras la capa de alteridad del arte. “Lo que la obra de Beckett nos ofrece, entonces, es la de-creación radical de estas narrativas de la salvación, la reducción o el desecho de los resortes de la fábula, la negación determinada de significado social a través de la elevación de la forma, una sintaxis de la debilidad, una aproximación a la falta de sentido como logro de lo ordinario, sin las gafas de color de rosa de la redención” (traducción mía).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> What Beckett’s work offers us, then, is a radical de-creation of these salvific narratives, a paring down or stripping away of the resorts of fable, the determinate negation of social meaning through the elevation of form, a syntax of weakness, an approach to meaninglessness as an achievement of the ordinary without the rose-tinted glasses of redemption. *Ibíd.*, p. 179.

## 4. Conclusión

La evolución de la industria cultural a lo largo del siglo pasado, su paulatina extensión hacia todos los ámbitos de la vida, conlleva finalmente un cambio en las estructuras centrales de la temporalidad, que se percibe como una nueva sensación del paso del tiempo, en el que el sujeto originado en la modernidad y su cronotopo específico han desaparecido. He mostrado la importancia que dicha evolución tiene para entender el estado actual de las cosas, ya que en cada uno de los apartados de este trabajo se han ido desentrañando los fenómenos responsables del estancamiento cultural que hoy vivimos.<sup>27</sup> He asimilado este estancamiento a la situación propia de un final que no termina. La catástrofe final se experimenta como el no comenzar ni emerger de nuevas esperanzas y la frustración del futuro. La importancia de la obra de Samuel Beckett para dotarnos de una imagen de este proceso me parece radical. No se trata sólo, como ya hemos visto, de su capacidad para dar testimonio de la emergencia de una nueva temporalidad y de poner sobre la mesa la imposibilidad del sujeto tal como lo conocemos. Plantea con ello una pregunta que sólo puedo manifestar en la conclusión del trabajo: ¿Acaso no es la obra de Samuel Beckett una original obra de arte en un momento en el que la originalidad parece haber sido abolida? Lo es para mí. Aunque el fin de la originalidad tiene más que ver con la difusión y alcance de las obras de arte que con la creatividad de un determinado individuo, no sólo ello explica el caso de la obra de Beckett. Adorno hace hincapié en la capacidad política y autónoma de la literatura del genio irlandés.<sup>28</sup> Al contrario que Brecht o Sartre, cuyo mecanismo es elevar la voz contra la sociedad, el irlandés eleva la crítica social a la forma. Según Adorno es una especie de autonomía artística más profunda, basada esencialmente en la ausencia: “sus obras dan indicaciones de las transformadoras praxis políticas de las que se abstiene.”<sup>29</sup> Precisamente en esa abstención deliberada, junto con la particular forma en que Beckett traza algunos de los problemas más significativos de la sociedad, que ya hemos visto, está la capacidad para eludir la estandarización a la vez que documentar la problemática. Ésta, que se plantea como incapacidad para escapar de la industria

---

<sup>27</sup> El estancamiento cultural se refiere al grueso de lo producido por la industria cultural de la que se viene hablando todo el trabajo. No puedo negar que continúen existiendo aportaciones artísticas fuera de ese estancamiento.

<sup>28</sup> Critchley, op. cit., pp. 147-156.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 156.

cultural y sus mecanismos, al mismo que tiempo que para dar una imagen crítica de la misma, sin caer en sus redes y verse incluida en ella, la solventa la obra de Beckett pasando como de puntillas frente a las fauces de la industria. Sus obras son difíciles cuando no aburridas, y en algunos casos incluso ilegibles. Esa particular forma hace que dejen de ser interesantes de forma comercial, con lo que se aleja del seno de la industria cultural donde la crítica parecía un imposible. Pero nada de ello sería tan relevante de no ser porque precisamente desde ese lugar privilegiado Beckett construye un complicado retrato de su sociedad, y es capaz de ser valioso incluso en la posterior. Pues también en esa extrañeza que produce la sensación de no haber llegado a comprender definitivamente su obra, radica su actualidad. Como elemento extraño nos sigue resultando asombroso; su originalidad hace ya cincuenta años sigue vigente pues la novedad en el plano cultural establecido escasea hoy.



## 5. Bibliografía

- Adorno, Theodor. “Moda sin tiempo” en *Prismas*. Barcelona: Ediciones Ariel. 1962.
- . “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal. 2009.
- . “Intento de entender *Fin de Partida*” en *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal. 2003.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Barcelona: Alianza editorial/Lumen. 1970.
- . *Malone muere*. Madrid: Alianza editorial. 2007.
- . *El innombrable*. Madrid: Alianza editorial. 2012.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro. 2012.
- Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: La balsa de la medusa. 2002, pp. 108-132.
- Critchley, Simon. *Very little... almost nothing*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library. 2004.
- Graver, L., Federman, R., *The critical Heritage*. Nueva York: Taylor & Francis e-library, 2005.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo Editores. 2010.
- Jameson, Fredric. *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Centro de Asesoría y Estudios sociales.
- [http://www.caesasociacion.org/area\\_pensamiento/estetica\\_postmaterialismo\\_negri/logica\\_cultural\\_capitalismo\\_tardio\\_solo\\_texto.pdf](http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf) [último acceso 30/11/2015]